

## SOBRE «SÁTIRO O EL PODER DE LAS PALABRAS»

La novela de Huidobro *Sátiro o el poder de las palabras*<sup>1</sup> (1939), como casi toda su producción en prosa, ha sido poco estudiada por los críticos. En este ensayo, nosotros nos proponemos analizar el personaje principal de la obra, Bernardo Saguen. Trataremos de participar en su viaje existencial y en sus tentativas de búsquedas absolutas. Analizaremos la evolución de un ser que, como Dante, se encuentra *in medias res*, un ser cuya preocupación básica es el anhelo de su propia integración tanto en un plano físico como en otro psicológico y artístico.

El título de la novela alude a una de las características principales del protagonista. Es éste un hombre que vacila entre la hipersensibilidad de un intelectual artista y la más baja bestialidad de un decadente. Como personaje, Bernardo está consciente de esta polaridad. Cuando éste inocentemente invita a una niña a comer algunos dulces, la acusación de ser un «sátiro», enunciada por una vieja que había presenciado toda la escena, sirve como palabra catalítica y punto de partida en el viaje de introspección<sup>2</sup>. El tema del viaje, no sólo en sus posibilidades clásicas, sino más bien en sus manifestaciones existenciales, servirá de eje para nuestro entendimiento de la novela.

Como Dante *nel mezzo del cammin*, Bernardo es un hombre de treinta y cinco años cuya residencia en la calle Valmont bien pudiera simbo-

<sup>1</sup> Vicente Huidobro, *Sátiro o el poder de las palabras*, en *Obras completas de Vicente Huidobro*, prólogo de Braulio Arenas (Santiago de Chile, 1964), vol. II, pp. 1392-1394, 1380. Todas las referencias a *Sátiro* en el texto derivan de esta edición. Serán citadas entre paréntesis con el número de página correspondiente.

<sup>2</sup> Si la palabra «Sátiro» tiene un poder en un nivel psicológico, tenemos que subrayar el resto del título: «el poder de *las palabras*», porque son las palabras que atormentan a nuestro poeta en sus tentativas de definirse en un plano artístico. Bernardo se da cuenta de esta situación cuando dice: «Las palabras viven, crecen, se desarrollan. Son extraordinariamente sensibles. La palabra se incorpora a nuestro organismo y es un agregado vivo a nuestro ser, a nuestras células más finas, que son su campo de cultivo» (*Sátiro*, p. 1421).

lizar su estado psíquico. En realidad es él quien vive una vida angustiada entre el valle de lágrimas y la meta anhelada del monte. El valle en un nivel simbólico ha sido considerado como lugar propicio para toda creación<sup>3</sup>. Desde luego, para nuestro «héroe» la situación se complica por su incapacidad de acción. Esta posición vacilante entre dos polos causa en nuestro protagonista un sentimiento existencial de fragmentación. «Hay un río que me separa de mí mismo, hay una selva y una montaña que me separan de mí mismo» (p. 1422). Antes de poder definirse, Bernardo, como Dante, tiene que cruzar el río para descender a su infierno, que para Jung simboliza la parte subconsciente del hombre<sup>4</sup>, esa parte que no conoce, pero que tiene que dominar, en el sentido de entender, para luego subir a la montaña. Este descenso en búsqueda de una «gruta maravillosa», empleando las palabras de Bernardo, será uno de los temas principales de la obra. Pero si Dante en su viaje tuvo la consolación de un Virgilio y el apoyo de una larga tradición neoaristotélica y cristiana que le ayudara, nuestro «héroe» rechaza por falsa esta tradición. Bernardo y Dante sintieron una atracción hacia la concupiscencia<sup>5</sup>. Pero si éste pudo demostrar su maestría sobre la carne con la ayuda de la razón y la gracia divina, aquél escoge otra vía. Su sumisión a la carne en parte se convierte en fuerza positiva para afirmar su supremacía sobre el espíritu. Es una afirmación de su propio ser, como veremos al final de la novela. Bernardo tuerce el verso del Nuevo Testamento: «El espíritu está pronto, pero la carne es flaca» (Mc XIV, 38), concluyendo que «la carne es celeste, el espíritu es diabólico» (p. 1397), dándole así a su filosofía un tono netamente decadente.

La necesidad del viaje o de la búsqueda se establece ya desde las primeras líneas de la novela. El poeta, atrapado por el tiempo, quiere

<sup>3</sup> J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols* (London, 1971). Según su definición: «... the valley ... represents a neutral zone apt for the development of all creation. Its characteristic fertility stands in contrast to the nature of the desert (symbolically a place of purification), of the ocean (which represents the origin of life but which, in relationship to man's existence, is sterile), and of the mountain (the region characterized by snows and the ascetic, contemplative life, or by intellectual illumination). In short, the valley is symbolic of life itself and is the mystic abode of shepherd and priest», p. 358.

<sup>4</sup> Según Jung, el descenso al infierno ya desde los tiempos de Ulises y su consulta con Tiresías: «... expresses the psychological mechanism of introversion of the conscious mind into the deeper layers of the unconscious psyche. From the layers derive the contents of an impersonal mythological character, in other words, the archetypes...». Véase C. G. Jung, *The Collected Works of C. G. Jung, The Symbolic Life*, vol. 18, Bollingen Series (Princeton, 1976), p. 132.

<sup>5</sup> Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, ed. C. H. Grandgent, revised by Charles S. Singleton (Cambridge, Mass., 1972), p. 10.

huir. Este deseo de evasión se hace evidente por el uso de imágenes y símiles etéreos, por ejemplo, «nubes como barcos» (p. 1339); «mirar el cielo como salirse del tiempo» (p. 1339). En una proliferación de imágenes que sugieren ascendencia, Bernardo concluye que «es preciso que la vida sea elevación, altura... La vida empieza en la estratosfera... Elevarse, elevarse...» (p. 1346). En contraste se ofrecen los espacios limitados de su cuarto, que lo asfixian, lo restringen<sup>6</sup>.

Esta polaridad es la causa principal de su angustia. Bernardo trata de demostrar que tiene control de sus actividades, de sí mismo, intentando desarrollar una teoría poética que logre dar orden a sus ideas confusas sobre el arte. Reitera ideas formalmente postuladas en otras obras (manifiestos, poesías), donde surge la imagen del poeta como pequeño dios, el supermago que desde lo alto está en control de toda creación como extensión de sí mismo. Se moldea una idea del poeta como ser visionario que quiere controlar el espacio. Este deseo de «alargamiento» de parte del poeta se logra sólo por medio de un ir hacia dentro, como veremos en nuestro análisis. Desde luego, este deseo queda frustrado por su incapacidad de acción. Queremos insistir que es precisamente esta polaridad la que hemos notado a través de toda la obra, el elemento que produce un efecto de tensión. Los sentimientos de optimismo creador se contraponen a la esterilidad del poeta. Este, en una imagen tomada de Mallarmé, denota su condición al fijarse en el blanco de la página. Pero si «la página blanca de Mallarmé» simbolizaba la perfección poética, la eternidad, Bernardo deja caer una gota de su pluma expresando así su dualismo. La mancha negra puede simbolizar también un acto dionisiaco de destrucción en contraste con el apolíneo blanco mallarmiano. En un plano visual, la mancha dejó un hueco negro, misterioso, que, como veremos al final de nuestro análisis, Bernardo tiene que penetrar.

El fracaso en sus tentativas de agarrarse a un ideal social de tono marxista lo empuja otra vez a pensar en cosas más abstractas. Reafirma la idea de un poeta como visionario en búsqueda del absoluto. Se ve a sí mismo como el único capaz de establecer puntos de contacto entre las cosas más apartadas, más ocultas. También afín a estas ideas creacionistas de la poesía es la necesidad del poeta de destruir lo creado para comenzar de nuevo. Si el papel del poeta es crear: «... el oficio de escritor es oficio de sepulturero. Cada frase escrita es algo muerto, es un entierro, y no debe interesarnos más sino apenas en cuanto a madre de

---

<sup>6</sup> Bernardo no quiere entrar en su casa porque para él representa la «angustia» (p. 1411). Lugares confinados como bares, cafés, cuartos, lo que existe detrás de las ventanas, todos representan la muerte.

la siguiente, que va a morir también, que ya acaba de morir en la línea anterior» (p. 1382). Se establece así un concepto de poesía como un acto constante en devenir, un viaje nunca acabado. Aunque el poeta se diera cuenta de la imposibilidad de alcanzar la plenitud, tiene que perdurar en sus tentativas.

Esta polarización entre un constante crear, destruir y recrear deja sus huellas en la personalidad de nuestro «héroe». En términos netamente existenciales comienza a dudar de sus propias partes físicas. Se extraña de «su nariz», «sus ojos», «su boca» (p. 1371). Parecen cosas monstruosas, extensiones de su personalidad que no puede mantener en forma armónica. En más de una ocasión comenta sobre lo absurdo de su condición. En momentos de depresión, su cuerpo adquiere una corporeidad opresiva. Se compara a una «estatua de mármol» (p. 1426), «una estatua a media luz» (p. 1437), «una estatua más fría que el silencio» (p. 1426), terminando con: «La estatua de la desesperación sobre una tumba de un enorme cementerio» (p. 1381). Los momentos de optimismo se transmiten por imágenes livianas, llevaderas. Típica es esta imagen ultraísta: «El cielo sonreía... adentro de sus pasos saltaban conejitos alegres» (p. 1340). Otra vez: «Se sentía tan liviano, que de repente movía los hombros para acomodarse las alas» (p. 1340). Una imagen sin estética: «Se sentía rodeado de una calma de algodón... Su alma era un niño tendido sobre dulces pulmones» (p. 1464). «Se sentía casi aéreo, incorpóreo» (p. 1423). Se denota en todas un rasgo de evasión que ya hemos mencionado. No obstante, paralela a esta noción de «agrandar los horizontes», queda la conciencia que se «ahondan los abismos» (p. 1343).

Bernardo trata de apaciguar la angustia producida por esta polaridad por medio de relaciones sexuales con mujeres que acaban de tratarlo como un niño mimado. Una de ellas, Ina, se presenta como símbolo de la madre. Bernardo es atraído a ella porque siente la necesidad de volver al útero materno, al regazo de una madre que había muerto cuando era muy niño<sup>7</sup>. El sexo se transforma entonces en el *primum mobile* y el vehículo de autodefinición<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Para Bernardo, Ina se convierte en «un prado verde». Es también la tierra, algo que tiene que penetrar. La mujer toma la iniciativa en el acto sexual: «Ina le apretaba entre sus brazos. Bernardo sintió ganas de tenderse sobre el prado, de morir entre los árboles del prado, estrujado por las raíces o las ramas de los árboles. Cogió todo el prado entre sus brazos y lo arrastró hasta el diván de la pieza vecina... La hermosa pradera temblaba con pequeños sobresaltos, como si la tierra estuviera agonizando» (*Sátiro*, p. 1407).

<sup>8</sup> Laura, una de las mujeres de Bernardo, le sugiere esta tesis freudiana: «Los hombres con sentimiento artístico son generalmente sensuales, porque los nervios, la imaginación, producen visiones, y las visiones del hombre son a base de aquello

La mujer se ofrece como fuerza positiva en el proceso de definición personal y a la vez como símbolo negativo<sup>9</sup>. Las tres mujeres, compañeras de Bernardo, encarnan una polaridad que es básica de toda la novela. Son ellas todas mujeres que tantalizan al hombre, atrayéndole a su destrucción. Bernardo las ve como sirenas, serpientes, culebras, Loreleys, que le ofrecen al hombre placer físico en sus posibilidades más decadentes sin resolver el conflicto básico de nuestro «héroe». El acto sexual, como sacrificio o rito<sup>10</sup>, termina dejando a Bernardo frustrado.

Otro paralelo que podríamos hacer con la *Divina Commedia* sería el de comparar a las tres mujeres de Bernardo con las tres fieras que Dante encuentra al principio de su viaje. El leopardo, el león y el lobo del primer canto son fuerzas negativas que Dante tiene que vencer antes de poder seguir en su viaje. Cuando fracasa en sus tentativas, Virgilio, símbolo de la razón, le ofrece la alternativa de continuar su viaje descendiendo al infierno, llegando a conocer de esta manera los vicios, de los cuales tiene que huir para poder después ascender la vía tortuosa que va al paraíso. El contacto frustrado de Bernardo con sus mujeres le impone a nuestro «héroe» escoger otra vía más drástica, que lo conducirá a la violación carnal de una niña inocente. Este acto, por ser una de las pocas veces donde la abulia de Bernardo se convierte en acción, hay que interpretarlo como un acto positivo en un sentido existencial.

---

que es el eje de la vida del hombre: el sexo y todo lo sensual» (*Sátiro*, pp. 1353-1354).

<sup>9</sup> Bernardo, como buen sibarita, tiene muchos rasgos del «héroe» típico decadente. Sus semejanzas con Des Esseintes de la obra *A Rebours*, de Huysmans, nos impresionan. Como ha señalado George Ross Ridge en *Joris-Karl Huysmans* (New York, 1968), los rasgos que le atribuye a Des Esseintes pudieran bien aplicarse a Bernardo. «He has an obsessive love of everything artificial. He is afflicted with abulia; i. e., he is cerebral to the point of being incapable of action. He is passive and consequently yearns for the destructive *femme fatale* ... he is so esthetically oriented, or rather, disoriented, that one might call him a 'pathological hero'» (pp. 108-109). Las mujeres en *Sátiro* parecen compartir en la dualidad básica de las heroínas de Huysmans, son ellas «instrumentos del diablo», pero a la vez un vehículo de autodefinición. Marcel Lobel reproduce un texto de Huysmans sobre este asunto en *J. K. Huysmans ou le témoin écorché* (Lyon, 1960). Nos dice: «Elle est impure mais elle joue franc jeu; elle stimule mais elle avertit; elle est tentante mais réservée; elle est la pureté de l'impureté, *puritas impuritat*, selon l'expression de Juste Lipse; elle est en même temps l'instigatrice de la luxure et l'annonciatrice de l'expiation des joies des sens» (p. 62).

<sup>10</sup> Empleando una imagen de índole modernista donde vemos una mezcla de lo sagrado y lo profano, Bernardo se refiere al cuerpo de Susana como «una imagen en marfil de una santa desnuda». El acto de amor entre ellos se describe en los mismos tonos como «una noche en que lo sensual y lo trágico se mezclaban en su alma como agua y vino» (*Sátiro*, p. 1388).

El deseo de Bernardo de autodefinición emana de su condición de ser marginal y angustiado. Está consciente de que es un ser que vive aislado: «como un buzo... adentro de una campana» (p. 1406), un ser cuya vida no tiene sentido. Por medio de una escena onírica, Bernardo revela esta frustración. Compara su vida a la de un náufrago, abatido por alternas corrientes frías y calientes. Trata de agarrarse a un corcho sin éxito. Está ahogándose, pero su mirada queda siempre clavada en el cielo. Cuando llega a la orilla, su cuerpo se convierte en el de una hormiga. Lleva consigo un «peso enorme», «un clavo de acero» (p. 1432), hasta un «agujero» donde tiene que meterse. Vienen las otras hormigas a ayudarlo a llevar el clavo hasta el fondo de la tierra. En el sueño, Bernardo ha revelado deseos subconscientes que tienen que ver con el desajuste de su personalidad. También lo onírico ha ofrecido a Bernardo posibles soluciones; le ha sugerido la vía que tiene que seguir.

La única salvación para Bernardo se expresa en el deseo de querer sondear en un plano psicológico en su propio ser y, por medio de una penetración profunda, llegar a un lugar ameno, armónico y estable. Las posibilidades sexuales de este viaje, basadas en las ideas de Freud y Jung, son evidentes desde la primera vez que Bernardo opta por esta ruta. El nos dice: «... huir de la batalla de esta lucha implacable y cotidiana; ocultarse de cualquier modo en la más honda caverna submarina, meterse por un herida, meterse en cuatro patas como un reptil por una herida abierta y esconderse allí bien agazapado al fondo de las vísceras calientes, al fondo de una gruta maravillosa...» (p. 1418)<sup>11</sup>. Y es precisamente este tema del descenso en la gruta, del bajar, que establece un punto de contacto entre el viaje de Bernardo en términos existenciales con el motivo del viaje en sus manifestaciones clásicas desde Ulises, Orfeo y Dante. Según Jung, la gruta representa «... the darkness and the seclusion of the unconscious»<sup>12</sup>. El descenso, para Jung, sirve para demostrar «that only in the region of danger (water, abyss, cavern, forest, island, castle, etc.) can one find 'the treasure hard to attain' (jewel, virgin, life potion, victory over death)»<sup>13</sup>. Para Bernardo, la atracción a la «gruta maravillosa», siempre identificada con una niña seductora que le está llamando,

---

<sup>11</sup> El retorno «al fondo las vísceras calientes», o al útero, para Bernardo pueden simbolizar la vuelta a la región central de «actividades psíquicas», según Jung, *The Symbolic Life*, vol. 18, p. 10, como también su opuesto, el lugar propicio a la destrucción. Esta parte anatómica es la sede de la vida, como también el lugar donde el cuerpo acumula material fecal.

<sup>12</sup> C. G. Jung, *The Collected Works of C. G. Jung, Psychology and Alchemy*, vol. 12, Bollingen Series (Princeton, 1968), p. 153.

<sup>13</sup> Jung, *Psychology and Alchemy*, vol. 12, p. 335.

se transforma en obsesión. Como Jung ya había señalado, esta atracción fascinante lleva consigo un peligro inherente. Cuanto más penetra el héroe en su subconsciente, cuanto más existe la posibilidad de la desintegración de su personalidad. O como dijo Jung: «Disintegration, which may be functional or occasionally a real schizophrenia»<sup>14</sup>.

Bernardo, al cuestionar su propia identidad, se desdobra como personaje mirándose a sí mismo: «empezó a llorar de compasión por el Bernardo Saguen del espejo» (p. 1450). Duda también de su personalidad y termina acusando al narrador omnisciente de la novela de haberle negado su existencia imponiéndole «su» personalidad. «¿Qué autor desesperado me está haciendo vivir su desesperación, se está librando de sus angustias y sus monstruosidades por medio de mi persona?» (p. 1451).

El viaje empieza para Bernardo una tarde mientras cruza la oscura calle Valmont y encuentra una mujer, personificación de la muerte, que le indica la vía que tiene que escoger. Esta, atraída a Bernardo por su angustia y sufrimiento, se ofrece a acompañarle en su viaje «al infierno» (p. 1452). Le ofrece dos posibles rutas y le sugiere una tercera posibilidad que deja abierta: «Los caminos pueden entrar en la selva o subir montañas o...» (p. 1456). Basándonos en las acciones de Bernardo poco después de haber dejado a esta mujer, podríamos interpretar esta última posibilidad como un convite al suicidio, o sea, un acto destructivo que, desde luego, para nuestro «héroe» tiene posibilidades positivas como explicaremos.

Como queriendo probar que él tiene dominio de su carne, Bernardo se acerca a una niña y le ofrece algunos dulces. Será ésta una prueba que tiene que superar, prueba que todo «héroe» tiene que enfrentar en los ritos de pasaje. La niña le sigue también a una juguetería, donde Bernardo le compra una pelota roja. Hasta este punto lo que ocurre en la escena se describe de una forma clara, directa y fácil de comprender. Podemos seguir cada detalle de la acción punto por punto. Pero al salir de la tienda, la narración cambia a la tercera persona y el narrador omnisciente recrea una serie de imágenes caóticas y raras que sugieren el estado de la desorientada personalidad psíquica de Bernardo. En un fluir de conciencia donde nos es difícil discernir lo que está ocurriendo, donde la imaginación, el consciente y el subconsciente se mezclan libremente, nos enteramos de los tremendos detalles de la violación de la inocente niña. El descenso de Bernardo a la «gruta» por medio del «agujero», del cual ya había soñado en un plano físico la penetración de la niña, es interpretado por Bernardo en su mentalidad enferma como

<sup>14</sup> Jung, *Psychology and Alchemy*, vol. 12, p. 337.

una ascensión a la vez. Se siente leve, somnoliento, circundado por una naturaleza en decadencia. Bernardo tiene que huir, penetrando en el laberinto, evadiendo «estalactitas», «piedras», para acomodarse «acurrucado al fondo de la gruta» (p. 1472), o sea, el retorno al útero materno y el restablecimiento de la armonía.

La escena cambia de repente a su cuarto, donde Bernardo se despierta de su «sueño» y se enfrenta a las acusaciones de las personas que lo golpean y lo insultan. Solamente en este instante, nosotros, los lectores, nos damos cuenta de que la niña ha sido verdaderamente violada<sup>15</sup>. Bernardo, ahora vuelto a la «realidad», interpreta sus acusadores como los que quizá le están devolviendo «sus manos, sus ojos, sus orejas, su boca, su corazón» (p. 1473), o sea, los que le están restituyendo su personalidad íntegra. Una comparación de las tres imágenes clave: la *mancha* en la página blanca producida por la *pluma* del poeta, el autor como hormiga que lleva un *clavo* al *agujero* y la escena de la violación de la niña y la vuelta a la *gruta*, revela la unidad de la obra. Son manifestaciones simbólicas de la situación del poeta en un nivel artístico, onírico y personal.

Las últimas líneas de la novela nos ofrecen quizá la clave de toda la obra. Si la posición ambigua del poeta como «un paracaídas entre dos estrellas» es la de crear, destruir y recrear de nuevo, según normas creacionistas, el viaje de Bernardo queda inconcluso. La tensión entre loco y vidente no se ha resuelto. Bernardo es como el fénix que renace de su propia destrucción como el final de la obra parece aludir: «Empezó a subir por sus espaldas hacia el cerebro una idea vaga con una pequeña luz adentro» (p. 1472). Pero también podemos interpretar la violación de la niña como la destrucción completa del «ánima» de Bernardo y su aniquilamiento psíquico. La luz al final del túnel no se puede comparar al optimismo de Dante cuando dijo: «E quindi riuscimmo a riveder le stelle»<sup>16</sup>.

Es nuestra opinión que *Sátiro* es una obra seminal para nuestro entendimiento de Huidobro. Encontramos en ella una cristalización y una continuación de ideas expuestas por Huidobro en su previa labor. Estas ideas sobre el arte, la vida, la política, el amor, expresadas por Bernardo Saguen, títere de Huidobro, tanto en su contenido ideológico como en

---

<sup>15</sup> «La niña yacía sobre el diván de la sala, los ojos vidriosos, desmesurados, abiertos al infinito, al pavor. La pequeña carne dolorosa, palpitaba y gemía en medio de una mancha oscura» (*Sátiro*, p. 1472).

<sup>16</sup> Alighieri, *La Divina Comedia*, p. 308.



su forma artística revelan una polaridad patente. Nos demuestran que el poeta chileno había bebido de varias fuentes, utilizándolas de tal manera que reflejan una visión sincrética del mundo.

JOHN F. GARGANIGO

*Washington University.*

